

PhotoKlassik

Das Magazin für aktuelle analoge Fotografie

III.2014

www.photoklassik.de

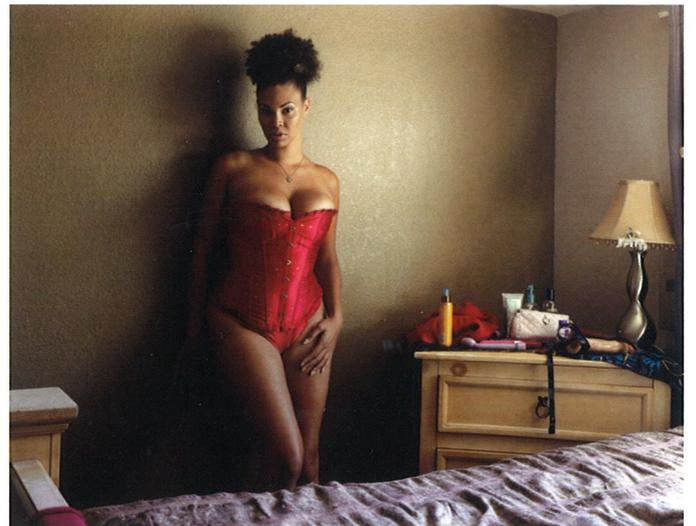
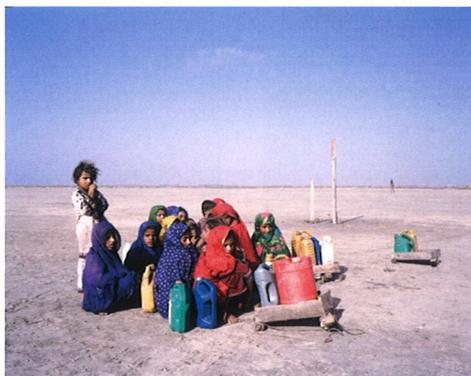
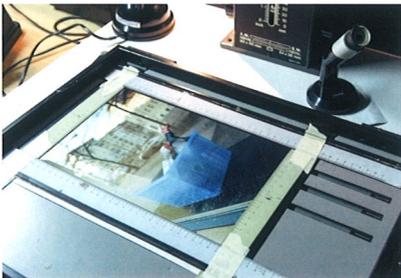
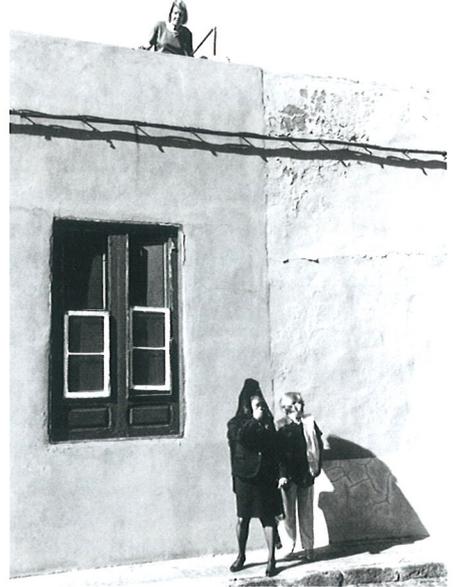
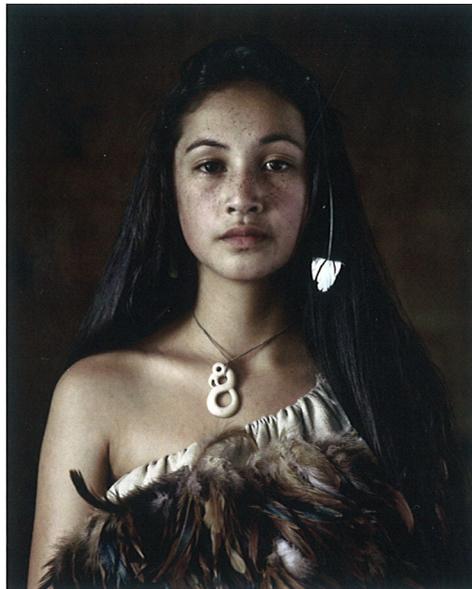


Foto: Alexander Gehring, Lichtphänomenen

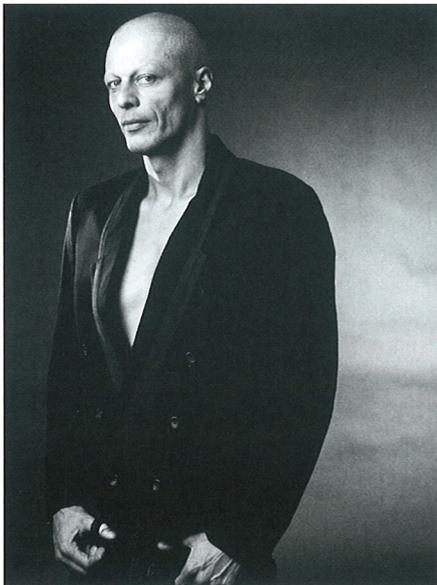
D 9,80 EUR A 10,90 EUR L 10,90 EUR CH 18,90 CHF

Engagement: Junger analoger Fotojournalismus
Faszination: Textildesign mit Silberfotografie
Brillanz: Der Weg zu perfekten Schwarzweiß-Dias
Größe: Zwei Profis mit Großformatkameras unterwegs





PhotoKlassik



- 003 Editorial
- 004 Inhalt
- 006 Aktuelles aus der Szene
- 059 **PhotoKlassik**-Positionen
- 096 Mitarbeiter dieser Ausgabe
- 098 Vorschau, Impressum

PORTFOLIO

- 032 Jimmy Nelson porträtiert indigene Völker
- 042 Festival für jungen Fotojournalismus
- 056 »Messages from the Darkroom« von Alexander Gehring

TECHNIK

- 010 Alle Neune – Minolta 9000, 9xi, 9
- 018 Das Reportageobjektiv – Brennweite: 35 mm
- 060 Testbericht: Adox CHS 100 II und Rollei RPX 25
- 062 Schwarzweißdias – Die brillante Alternative

PRAXIS

- 022 Fujifilm instax-Aktion 2014
- 028 Mit der Großformatkamera auf Reisen
- 038 Das Arbeiten mit Studioblitzern – Teil 2
- 052 Analog-Stoffliches
- 082 Vom Farbnegativ zur Farbvergrößerung – Teil 2
- 088 Schwarze Magie auf Glas

KULTUR

- 070 Vera Ikon – Das wahre Bild
- 084 The working girls of Nevada – Jane Hilton
- 090 Fundstücke – Randnotizen zur Foto-Kunst
- 094 Ikonen der Fotografie – Julia Margaret Camerons Porträt von Sir John Herschel

Vera Ikon

Das wahre Bild

Es könnte vielleicht einmal – vielleicht ist es bereits geschehen – zu einem Paradigmenwechsel in der Perzeption kommen: das Foto verliert seinen Anker in der Wirklichkeit.

Für mich persönlich stellte sich die Frage nach der fotografischen Wahrhaftigkeit, nach der Authentizität anlässlich einer Ausstellung, bei der – so berichtete es mir die Galerieaufsicht – ein Fotoclub von einem meiner Bilder behauptete, das könne unmöglich eine unmanipulierte Aufnahme sein. Es handelt sich um das Foto eines Getreidefeldes mit einer weißen Wolke am Horizont.



Christoph K. Schwarz, Erlach, 1999

Ich kam ins Grübeln und dachte mir: Warum steht man eigentlich mit einer auslösebereit aufgebauten Kamera in der Landschaft, wartet auf das richtige Licht, auf eine Wolke, die sich an passender Stelle platziert – und wenn man Pech hat, zieht man nach einer halben Stunde, ohne ein Bild gemacht zu haben, wieder weiter? Warum fotografiere ich nicht die Landschaft und montiere hinterher an der kompositorisch passenden Stelle eine Wolke ein? Anscheinend kann man ja anhand des fertigen Bildes gar nicht erkennen, ob die Kamera eine tatsächlich so und nicht anders existierende Landschaft aufgenommen hat, oder ob am Rechner oder in der Dunkelkammer ein schönes Bild zurechtgebastelt wurde, das vorgibt, tatsächlich in dieser Form in der Realität existiert zu haben. Die Antwort für mich ist klar:

Weil dieses Bild dann nicht mehr authentisch wäre.



Christoph K. Schwarz, Haßfurt, 1996



Christoph K. Schwarz, Randersacker, 2009

Die Frage nach der Authentizität des Bildes (ich verwende »Bild« und »Foto« im weiteren synonym) stellt sich natürlich heute in besonderer Weise, da wir immer mehr – oder fast nur noch – von Fotos umgeben sind, die mehr oder weniger verändert oder manipuliert sind. Trotzdem gestehen die meisten Menschen einem Foto a priori einen größeren Realitätsgehalt zu als etwa einer Zeichnung oder einem Gemälde.

Authentizität

Authentizität ist ein eindeutig positiv besetzter Begriff – man assoziiert mit ihm Echtheit, Unverfälschtheit, Originalität, Klarheit, Zuverlässigkeit, Glaubhaftigkeit und vieles mehr. Kurz gesagt, es geht um die Übereinstimmung von Schein und Sein. Ein Ding oder ein Mensch, das oder der vorgibt, etwas zu sein, was es oder er gar nicht ist, empfinden wir als unauthentisch und kommen zu einer negativen Bewertung. Der Begriff »authentisch« erlebt momentan eine inflationäre Verwendung. Der Wunsch nach Authentizität in allen Lebensbereichen erscheint mir deswegen so stark, weil wir immer mehr von Unauthentischem umgeben sind: Joghurt, der vorgibt, Erdbeeren zu enthalten, aber nur mit Aromastoffen aus Holzfasern gefüllt ist; Politiker, die das Beste für ihr Wahlvolk versprechen, aber nur ihre eigene Karriere im Sinn haben; Priester, die gottgefällig tun und tatsächlich Gottes Gebote verachten – und – eben auch von Bildern, die vorgaukeln, die Realität zu zeigen, und doch nur ihre eigene Realität vermitteln.

Und William Henry Fox Talbot bemerkt zu den Bildern in seinem Buch »The Pencil of Nature«: »Sie wurden ausschließlich mit optischen und chemischen Mitteln geformt oder gezeichnet und ohne Unterstützung durch irgend jemanden, der mit der Zeichenkunst vertraut wäre. Es ist deshalb unnötig zu betonen, dass ihre Entstehung sich in jeder Hinsicht und soweit dies irgend möglich ist von Tafeln der gewöhnlichen Art unterscheidet, die ihr Dasein den vereinten Fertigkeiten des Künstlers und des Stechers verdanken.«

Das Ausblenden des Faktors Mensch wurde durchaus positiv bewertet, obwohl gerade dieser Aspekt es der Photographie erschwerte, in den Kunstbereich aufgenommen zu werden, so dass sich die Piktoralisten Ende des 19. Jahrhunderts dazu berufen fühlten, massiv in die Bildentstehung einzugreifen, um den mechanischen Charakter zu durchbrechen (durch bestimmte Verfahren wie Gummidruck, durch bewusste Bildunschärfen und das drastische Hinzu- oder Wegretuschieren von Bildteilen).

Acheiropoíeton

Es ist mir nicht bekannt, dass sich diese frühen Theoretiker der Fotografie auf einen älteren Bildtypus bezogen hätten, dessen hervorstechendste Eigenschaft ebenfalls darin gesehen wurde, nicht von Menschen gemacht zu sein: das Acheiropoíeton. In der christlichen Antike, besonders der östlichen Orthodoxie, bezeichnet dies ein Kultbild oder eine Ikone, deren spezielle Eigenschaft darin bestand, nicht von einem Menschen erschaffen zu sein, sondern direkt von Gott zu stammen.

Es scheint mir einen Zusammenhang oder fließenden Übergang zwischen Inauthentizität und Betrug zu geben, mehr oder weniger gravierende Dichotomien zwischen Schein und Sein.

Dem fotografischen Bild wurde von Anfang an eine besondere Qualität zugesprochen, die es von anderen Bildtypen wie etwa Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen unterscheidet: seine spezifische Eigenschaft begriff man darin, dass es ohne das Werkzeug eines Künstlers entstand, also ohne dass der abzubildende Gegenstand vom Auge eines Malers erfasst, vom Gehirn verarbeitet und dann in einem allmählichen subjekt-behafteten Prozess auf die Leinwand übertragen wurde. Nein, man verstand den Vorgang des Fotografierens als ein Sich-Selbst-Abbilden der Vorlage.

Eine der ältesten Definitionen der Photographie stammt von 1829 (also vor der eigentlichen offiziellen Bekanntgabe der Erfindung) von Nicéphore Niepce: Er spricht davon, dass sein Verfahren, die Heliographie, imstande sei »die in der Camera obscura eingefangenen Bilder durch die Einwirkung des Lichts in Hell- und Dunkelwerten unmittelbar zu reproduzieren«. In die gleiche Richtung weist Daguerre auf einem nicht näher datierten Handzettel (wohl aus den 1830er Jahren):

»So ist das DAGUERROTYP kein Gerät, das dem Abzeichnen der Natur dient, sondern ein chemischer und physikalischer Prozess, welcher der Natur dabei hilft, sich selbst abzubilden.«

Eine der ältesten Erzählungen zu einem Acheiropoíeton ist die sogenannte Abgarlegende, die es in verschiedenen Stufen der Bearbeitung gibt: ursprünglich geht es um die Heilung König Abgars von Edessa durch einen Jünger Jesu, da dieser selbst nicht kommen konnte. In späteren Versionen erfolgt die Heilung nicht durch den Jünger, sondern durch ein Tuch, das Abgar von Jesus geschickt wird. In dieses Tuch hat sich das Bild Christi eingepreßt, als er es auf sein Gesicht legte. Das Abbild entstand also direkt, ohne menschliche Mitwirkung, ohne dass ein Porträtmaler das Bild Jesu auf das Tuch gezeichnet hätte. Das Gesicht hat sich selbst im Tuch abgebildet, es ist *αχειροίτητο* »nicht von Menschenhand geschaffen«, lateinisch »non manufactum«, und damit ist es ein »wahres Bild«, ein »vera ikon«.

Warum aber ist das Konzept des vera ikon, des nicht von Menschen geschaffenen Bildes, überhaupt entwickelt worden? Nun, es handelt sich, um es in aller Knappheit auszudrücken, um eine Authentisierungsstrategie. In der Frühzeit des Christentums bestand bekanntlich aus verschiedenen Gründen ein Bildverbot: man berief sich auf ein entsprechendes Diktum im Alten Testament, man wollte sich von den heidnischen Bildern abgrenzen und – ganz entscheidend – man zweifelte daran, dass sich das Substantielle einer Person bildnerisch erfassen ließe. Bis ins 6. Jahrhundert war man der Auffassung, dass sich die Wahrheit der Glaubensinhalte, die wahre Natur Christi nicht abbilden ließe. In den Bildern erblickte man nur die äußere, völlig unwesentliche und unwichtige Hülle.



Christoph K. Schwarz, Semana Santa, Garachico, Tenerife, 2012

Die Meinung änderte sich rasch dahingehend, dass in einer völligen Kehrtwendung nunmehr argumentiert wurde, gerade in der sinnlichen Erfahrung eines Bildes könne die Glaubenswahrheit vermittelt werden – vielleicht war das Verlangen der Gläubigen nach Bildern ganz einfach der Grund für die neue theologische Orientierung. Um nun auszuschließen, dass Gemeindemitglieder von falschen Bildern verführt wurden, auf denen die Persönlichkeit und Kunstfertigkeit des Malers dominierten und nicht die Wahrheit des Dargestellten, wurde den Acheiropoieta die Eigenschaft des »Nicht-von-Menschenhand-Geschaffenen« legendenhaft zugeschrieben.

Die Authentizität dieser Bilder – eine deutliche Parallele zur Fotografie – bestand in ihrer nicht von einer Künstlerhand verfälschten und manipulierten Entstehung. Volker Wortmann, der in seiner Dissertation »Authentisches Bild und authentisierende Form« sehr ausführlich diesen frühen Strategien nachgegangen ist, fasst es so zusammen:

»Die bildliche Darstellung fand ihren Zugang in den christlichen Kult also nur unter der Voraussetzung, dass sie einem autorisierten Selbstaussdruck entsprach, dass also das Heilige sich selbst einen Weg in die Welt der Zeichen bahnte, »unbefleckt« und »unberührt« von jeder Kunst.«

Es gibt auch noch eine in fotografischer Hinsicht bemerkenswerte Steigerung der Abgarlegende. Demnach wurde das authentische Bild Christi zusammen mit einer brennenden Kerze eingemauert, vergessen, und erst einige Jahrzehnte später wiederentdeckt. In diesem Zeitraum hatte sich das Bild mit Hilfe des Kerzenlichts auf einem Stein dupliziert bzw. reproduziert: ein Vorgang, der frappierend an eine Kontaktkopie oder Vergrößerung denken lässt. Entscheidend ist hierbei wiederum die Tatsache, dass der Reproduktionsvorgang automatisch erfolgte, ohne menschlichen Eingriff, und man daher die Authentizität des ursprünglichen Bildes auf dessen Kopie übertragen konnte. Die legendenhafte Eliminierung des Faktors »Mensch« verbürgt also den Authentizitätsanspruch des Bildes – durch die ihm zugeschriebene Selbstentstehung wird es zum vera ikon, zum wahren Bild.

Zeugenschaft

Warum habe ich so ausführlich auf diese scheinbar veralteten Vorstellungen zurückgegriffen? Ich denke, dass einige Konzepte ganz hilfreiche Gerüste für die Frage nach der Authentizität des fotografischen Bildes bereitstellen könnten – auch wenn sie natürlich nicht unreflektiert zu übertragen sind.

Das Problem der Authentizität beziehe ich, wie bereits erwähnt, zunächst auf das Verhältnis von Vorbild und Abbild, also auf das, was vor der Kamera existiert, in ihr abgebildet wird und schließlich auf dem Foto zu sehen ist. Die frühen Fotografen waren fasziniert von der automatischen Entstehung des Bildes, von der 1-zu-1-Übertragung der Realität auf das fotografische Abbild. Diese Vorstellung scheint latent immer noch in unseren Köpfen vorhanden zu sein, auch wenn wir längst wissen – und



Oscar Gustav Rejlander, *The Two Ways of Life*, 1857

es auch schon zur Genüge diskutiert wurde – dass eine völlig neutrale und objektive Realitätsvermittlung im Foto nicht möglich ist: schon allein die Wahl des Aufnahmestandpunktes, der Brennweite des Objektivs, des Bildausschnittes, der Blendenöffnung und damit verbundenen Schärfentiefe stellen subjektive Entscheidungen dar, ganz zu schweigen von der Transformation in ein zweidimensionales Bild. Wenn es um größtmögliche Realitätstreue ginge, dürfte man ja nur noch 360-Grad-Panoramaaufnahmen in 3D machen!

Doch diese bekannten Variablen sind meiner Meinung nach nicht das entscheidende Kriterium. Wenn ich einen engeren oder weiteren Bildausschnitt wähle, die Schärfentiefe größer oder kleiner gestalte – dann verändere ich das Abbild nur in technischer, stilistischer oder ästhetischer Hinsicht. Die Realität erscheint auf dem Foto in der Interpretation des Fotografen – aber sie ist nicht manipuliert oder verfälscht, sondern immer noch als solche identifizierbar. Das Gleiche gilt auch für die weitere Bildbearbeitung: eine Ausschnittsvergrößerung, die Wahl eines höheren oder niedrigeren Kontrastes, eine andere Farbsättigung, ... stellen letztlich nur die Veränderung technischer Parameter dar. Trotzdem handelt es sich immer noch um ein authentisches Abbild, denn das Foto entspricht weiterhin einer einmal so gewesenem Realität. Es beweist immer noch das, was Roland Barthes als Zeugenschaft des Fotos so formulierte:

»Es ist so gewesen.«

Insofern könnte man jetzt zunächst vermuten, dass jedes Foto ein authentisches Bild der Realität zeige – abgesehen von den beschriebenen subjektiven Einflussnahmen – weil es eben ein Foto ist und kein Gemälde, keine Zeichnung. Der mechanische, automatische Entstehungsprozess würde also in gewissen Grenzen, vergleichbar mit dem *Acheiropoieton*, für die Authentizität bürgen.

Bildimmanente Realitäten

Die Entwicklungsgeschichte der Fotografie zeigte jedoch sehr bald, dass die Einflussnahmen des Fotografen sehr viel weiter gehen können und das Vorbild-Abbild-Verhältnis fragiler wurde. Waren die Daguerreotypen aufgrund ihrer empfindlichen Oberfläche von manipulativer Bildbearbeitung noch weitestgehend verschont (bis auf Colorierungen), so konnte im konkurrierenden und schließlich dominierenden Negativ-Positiv-Verfahren der Fotograf oder Laborant fast schon mit so viel Freiheit agieren wie ein Maler. Zum einen bestand die Möglichkeit, an einem fertigen Negativ Veränderungen vorzunehmen (und ich meine damit den Bildinhalt betreffend, nicht die technische Erscheinung), zum anderen, mehrere Negative zu einem neuen Bild zu komponieren. Besondere Meisterschaft darin bewiesen Oscar Gustav Rejlander und Henry Peach Robinson.

Ich zeige Ihnen hier als Beispiel eines der bekanntesten Bilder Rejlanders. Es heißt »The two ways of life« und erscheint auf den ersten Blick wie eine klassische Atelieraufnahme. Tatsäch-



Christoph K. Schwarz, Würzburg, 1990



Christoph K. Schwarz, Volksfest, 1991

lich handelt es sich aber um eine Bildmontage. Mike Weaver erläutert die Entstehung in Michel Frizots »Neue Geschichte der Fotografie« so: »Rejlander benötigte sechs Wochen zur Fertigstellung des Bildes und verwendete bei der Herstellung ungefähr dreißig Negative. Dies erlaubte dem Künstler, sein Bild in einzelnen Teilen zu komponieren, die er separat aufnahm und schließlich alle zu einem einzigen Abzug zusammenfügte [...]«

Das ist übrigens eine Vorgehensweise, die in der Malerei üblich ist, wo aus vielen Einzelskizzen ein Gesamtgemälde komponiert wird. Ich denke da etwas an Adolph Menzels Krönung Wilhelms I. von 1861.

Sind Bilder dieser Art noch authentisch hinsichtlich der in ihnen abgebildeten Realität? Kann man das so entstandene Bild eigentlich noch als Foto im engeren Sinne bezeichnen? Ich denke nicht – für mich ist das entscheidende Kriterium der fotografischen Authentizität die mit den bekannten Spielräumen unveränderte Übertragung der Realität in ein Abbild. Durch nachträgliches Hinzufügen oder Wegnehmen von Bildteilen, durch Zusammenkopieren von mehreren Bildern wird eine neue bildimmanente Realität erschaffen, die keine Entsprechung in der außerbildlichen Realität hat.

Dagegen ist zunächst überhaupt nichts einzuwenden, kann doch eine Fotomontage oder -collage höchsten künstlerischen oder aufklärerischen Wert besitzen – ich denke etwa an Man Ray, John Heartfield oder Christian Schad. Das so entstandene Bild hat seine eigene Ästhetik und eigene künstlerische Bedeutung. Problematisch wird es nur in solchen Fällen, in denen ein artifizielles Bild vorgibt, Abbild einer Realität zu sein – sei es mit bewusster Täuschung oder stillschweigend geduldeter Vermutung.

Die vielen Schwierigkeiten, die sich aus dem Umgang mit manipulierten – im Sinne von realitätsveränderten – Bildern ergeben, liegt meiner Meinung nach darin, dass sich keine eigenen Bezeichnungen oder Kennzeichnungen für sie entwickelt haben. Der Begriff »Foto« wird auf alles angewendet, was wie ein Abbild der Realität erscheint, ungeachtet dessen, ob es dieses Kriterium tatsächlich erfüllt. Hätte man in der Mitte des 19. Jahrhunderts, als die massive Retusche möglich wurde, für ein solcherart stark verändertes Foto einen eigenen griffigen Ausdruck gefunden und verwendet, würde sich die Frage nach der Authentizität eines Fotos nicht in dieser Form stellen.

Bildlegenden

Die Frage nach der fotografischen Authentizität stellt sich jedoch nicht nur in Hinsicht auf den technischen Prozess. Ein Foto kann auch dann unauthentisch sein, wenn keinerlei Manipulationen an ihm vorgenommen wurden. Die Verfälschung liegt dann in dem, was vor der Kamera passiert bzw. was hinterher dem Bild zugeschrieben, also wie es etikettiert wird.

Ich möchte das an zwei Beispielen illustrieren, die Ihnen wahrscheinlich schon bekannt sein dürften:

Da ist einmal Robert Capas berühmtes Foto eines spanischen Loyalisten (auch Falling Soldier, Tod eines spanischen Loyalisten). Auf dieser Aufnahme aus dem Jahr 1936 hat der damals 22jährige Robert Capa einen Soldaten genau in dem Moment fotografiert, in dem er von einer Kugel getroffen wird – so zumindest die jahrelange Überlieferung. Das Bild wurde zu einer Ikone, einem viel verwendeten Symbol zum Beispiel auch in der Friedensbewegung der 1970er Jahre.

Allerdings ist nicht sicher, ob das Bild tatsächlich ist, was es vorgibt zu sein. Hans-Michael Koetzle weist in seinem sehr informativen Band »Photo Icons« darauf hin: »Früh hat die Aufnahme Fragen provoziert, sind Zweifel an der Authentizität des Bildes aufgekommen.« Es wurde darauf aufmerksam gemacht, dass an keiner Stelle des Körpers eine Verwundung zu sehen ist, dass der Soldat eine ganz untypische Fallrichtung aufweist, dass die Kleidung nicht stimmig ist. In den 1970er Jahren wurde die These, dass dieses Bild gestellt oder inszeniert sei, von den Aussagen des britischen Journalisten O'Dowd Gallagher gestützt, der behauptete, er wäre zur fraglichen Zeit mit Capa zusammen gewesen und Franco-Truppen hätten in republikanischer Uniform für die Presse Kriegshandlungen vorgespielt.

Capa hat sich nur einmal in einem Interview zu diesem Bild geäußert und dabei seine authentische Entstehung bekräftigt. Capas Biograph Richard Whelan hat daran wiederum Zweifel, die er auf die Analyse der Kontaktkopien stützt. Leider sind die Originalnegative nicht mehr vorhanden, die vielleicht mehr Klarheit bringen könnten. Aber anscheinend hat das Bild mittlerweile so ein Eigenleben entwickelt, dass seine Authentizität nicht mehr wichtig ist. Whelan schreibt: »Beharrlich wissen zu wollen, ob die Fotografie tatsächlich einen Mann im Augenblick seines Todes durch eine Kugel zeigt, ist krankhaft und trivial, denn die Größe des Bildes liegt letztlich in seinem Symbolgehalt, nicht in der buchstabengetreuen Genauigkeit als Bericht über den Tod eines Mannes.«

Dem möchte ich nur entgegnen, dass das Bild seine »Größe« und seine »Symbolkraft« niemals erlangt hätte, wenn man es nicht als authentische Aufnahme wahrgenommen hätte.

Das zweite Beispiel ist Robert Doisneaus »Der Kuss vor dem Rathaus«. Die Aufnahme von 1950 zeigt ein sich küssendes Pärchen, die Menschen um sie herum nehmen sie nicht wahr, dem Fotograf scheint ein wirklicher Schnappschuss gelungen, ein Street Photo, das das positive Lebensgefühl nach dem Zweiten Weltkrieg vermittelt. Das Bild wurde vor allem ab den 1970er Jahren populär und vielfach vermarktet.

1988 meldeten sich zwei Franzosen mit der Behauptung, sie seien das küssende Pärchen und forderten 160.000 DM Tantiemen für die Bildverwertung. Es kam zu einem Prozess, bei dem die Forderung abgeschmettert wurde, aber – und das ist das wichtige – Doisneau gestand, dass er das Bild mit bezahlten Modellen inszeniert habe. Die Zeitschrift LIFE hatte ihm den Auftrag erteilt, Küssende in Paris zu fotografieren. Aus Angst vor juristischen Schwierigkeiten hatte Doisneau Schauspieler

engagiert und die Szene arrangiert. Diese Schauspieler stellten wiederum Forderungen, die aber auch abgewiesen wurden. Koetzle meint: »Damit schien er aus dem Schneider, allerdings hatte seine Kamerakunst insgesamt Schaden genommen. Welche Bilder aus dem Paris der Nachkriegszeit, fragt man sich seither, mögen wohl noch inszeniert sein.«

Koetzle sieht also durchaus eine Änderung in der Bewertung, wenn sich ein Bild als gestellt, das heißt unauthentisch, erweist. Um so erstaunlicher sein abschließendes Resümee: »So paradox es klingen mag, aber dem inkriminierten Kuss vor dem Rathaus hat die Diskussion um Inszenierung oder nicht am wenigsten geschadet. Längst hat die Aufnahme alles Dokumentarische hinter sich gelassen. Das Bild ist zum Symbol geworden. Und Symbole haben ihre eigene Wahrheit.«

Bei diesen Beispielen liegt die Inauthentizität des Bildes nicht in seiner technischen Entstehung, sondern in der Legende, mit der es versehen wurde: sei es in betrügerischer Absicht des Fotografen oder in einer unbewussten Nachlässigkeit. Unsere Einstellung zu den Bildern, unsere Bewertung, ändert sich mit den Informationen, die wir über sie erhalten.

Schein und Sein

Authentizität eines Fotos in Hinsicht auf seinen Realitätsbezug – wie lässt sie sich herstellen oder beweisen? Wie kann ich erkennen, ob das Bild die Realität verlässlich widerspiegelt, ob Schein und Sein übereinstimmen?

Das Verfahren der Fotografie selbst steht nicht – oder nicht mehr – für Authentizität. Zu sehr kann in den Prozess der Bild-

werdung – vor und nach der Aufnahme – eingegriffen werden. Die Theorie des *Acheiropoieton*, die in der fotografischen »Urzeit« zutreffend gewesen sein mag, versagt hier.

Und die andere Authentisierungsstrategie, die Fokussierung auf den Urheber? Diese Option bleibt bestehen – bei der immer möglichen Gefahr des unbewussten oder bewussten Betrogenwerdens. Wenn der Fotograf versichert, dass das Bild authentisch, d.h. nicht manipuliert sei und die Aufnahmesituation der Beschreibung entspräche, dann ist dieser Aussage zunächst zu glauben, auch wenn eine gewisse Skepsis immer angebracht bleibt.

Es stellt sich mir aber auch die Frage, ob das Authentizitätsproblem nur eine Angelegenheit akademischer Diskussionen ist oder ob es nicht auch unseren alltäglichen Umgang mit Bildern betrifft. Ich vermute, es ist abhängig davon, in welchem Kontext Bilder erscheinen und mit welchen Erwartungen ihnen entgegengetreten wird. Betrachtet man die Werbeaufnahmen in einem Verkaufsprospekt, die Foodbilder in einem Feinschmeckermagazin oder die Model-Aufnahmen für ein Kosmetikprodukt, wird heute kaum noch jemand davon ausgehen, dass der Realitätsbezug dieser Bilder besonders eng ist – sie sind nicht dazu da, etwas zu bezeugen, sondern zu einem bestimmten Verhalten zu verführen.

Andererseits ist die Empörung immer noch groß, wenn Fotos, denen dokumentarischer Wert zugeschrieben wurde, sich als manipuliert oder falsch titulierte erweisen – dies betrifft journalistische Aufnahmen, aber auch Bilder der Alltagsgeschichte.



Christoph K. Schwarz, Haßberge, 2009



Christoph K. Schwarz, Moskau, 2013

Was noch nicht angesprochen wurde, und was ich hier nur kurz anreißen möchte, das ist die künstlerische bzw. ästhetische oder materielle Authentizität. Mit Bildbearbeitungssoftware etwa lässt sich klassische Ästhetik ganz ohne Silberhalogenid nachempfinden. Das Erschreckende dabei ist, dass die Frage der Authentizität in künstlerischer oder ästhetischer Hinsicht völlig vernachlässigt wird. Das Vortäuschen eines analogen Looks, etwa durch Benutzung entsprechender Effektfiler im Bildbearbeitungsprogramm, ist meiner Meinung nach nichts anderes als die Vorspiegelung falscher Tatsachen. Sie erfüllen die Kriterien des Kitsches, wie sie Karlheinz Deschner in seiner Untersuchung »Kitsch, Konvention und Kunst« definiert hat:

»Kitsch ist also immer unecht, unwahr, Als-ob-Kunst.«

Ich möchte gerne noch eine persönliche Meinung zum Abschluss äußern, da wir uns ja hier im Rahmen der analogen Fotografie bewegen: Meine Ausführungen betreffen die Fotografie insgesamt, unabhängig von dem jeweiligen technischen Vorgehen – ob mit Film oder Sensor. Allerdings bin ich schon der Auffassung, dass eine bestimmte Technik auch immer bestimmte Vorgehensweisen begünstigt. So müssen natürlich digitale Bilder keineswegs manipuliert werden, aber die Gefahr besteht aufgrund des einfachen Vorgehens viel eher als bei

analogen Aufnahmen. Marshall McLuhans vielzitiertes Diktum »Das Medium ist die Botschaft« trifft hier zu.

Und noch etwas: ich bin keineswegs ein Gegner von Fotocollagen, Fotomontagen, Verfremdungen und ähnlichem. Ich wehre mich nur dagegen, dass auch sie pauschal als Fotografien bezeichnet werden. Andreas Gurrkys oder Jeff Walls Bilder sind beeindruckend und aufschlussreich – aber keine Fotografien in dem Sinne, wie ich sie definiere: als Abbild der Wirklichkeit.

Christoph K. Schwarz
www.cks-fotomanufaktur.de